

Subjectiver le sexe

« Ce qui fait la masculinité ou la féminité est un caractère inconnu, que l'anatomie ne peut saisir. »¹

Sigmund Freud, 1933.

« Entre chacun de nous et notre sexe, l'Occident a tendu une incessante demande de vérité. [...] La question de ce que nous sommes, une certaine pente a conduit en quelques siècles, à la poser au sexe. »²

Michel Foucault, 1976.

I ntroduction



Sarah Lucas, carton d'invitation pour l'exposition *Sarah Lucas – Beyond the Pleasure Principale* au « Freud Museum » de Londres, avril 2000.

La psychanalyse est depuis le début du XX^{ème} siècle un des nouveaux lieux d'interrogation de la différence des sexes. Freud, grand théoricien de l'ambiguïté sexuelle, et Lacan lecteur de Freud, nous ont légué une littérature dont l'interprétation peut laisser la porte ouverte à certaines spéculations qui échafaudent une théorie de la sexualité.

Foucault est particulièrement réticent à l'égard de Freud et de la psychanalyse qui lui apparaît comme « l'effort théorique pour réinscrire la thématique de la sexualité dans le système de la loi, de l'ordre symbolique et de la souveraineté. »³. À ses yeux, Freud

¹ Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), Paris, Gallimard, 1984, p. 152-153.

² Michel Foucault, *La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994, p.102.

³ Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 197.

convoque « autour du désir tout l'ancien ordre du pouvoir »⁴, celui de la sanguinité de l'alliance, du père, etc.

Toutefois, divers régimes théoriques, aux enjeux non exempts de tiraillements mutuels considérables, se disputent le terrain, et peut-être même le pouvoir, à la fois chez Freud et Lacan. Ainsi il est avant tout question d'interprétation. Et la recherche théorique de ces dernières années est particulièrement riche de nouvelles perspectives qui se détachent des carcans de la psychanalyse classique.

C'est dans ce contexte que le discours de la photographie peut entrer dans le débat. Car la photographie peut être particulièrement judicieuse pour cet angle d'étude ; à la fois parce qu'elle permet de mettre à mal certaines postures conservatrices, mais aussi parce qu'elle peut suggérer dans la représentation une autre manière de subjectiver le sexe.

Nous nous emploierons dans un premier temps, à expliquer ce rejet sans équivoque des théories psychanalytiques par les féministes et les théoriciens du genre (à l'instar de Georges Claude Guilbert qui n'hésite pas à dire du complexe d'œdipe qu'il est devenu une véritable « tarte à la crème »⁵) en montrant comment la photographie peut participer à cette remise en cause de l'ordre symbolique. Nous examinerons ensuite ce que peut apporter le médium photographique quant à l'élaboration d'une nouvelle hypothèse concernant la différence des sexes.

⁴ Michel Foucault, *La volonté de savoir*, op. cit., p. 102.

⁵ Georges-Claude Guilbert, *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La dictature du genre*, Paris, Ed. Autrement Frontière, 2004, p. 91.

Déranger l'ordre symbolique



Orlan, *L'Origine de la guerre* (deuxième version), 1989, 55 x 46 cm.

C'est souvent par l'engagement et l'implication politique (souvent féministe) que les artistes répondent à ce discours péremptoire. Il n'est d'ailleurs pas fortuit de retrouver l'œuvre de ces photographes ancrée dans une approche de la différence des sexes sous l'angle du genre. Car c'est en détectant ce qui relève de la culture, des normes sociales, que l'on peut déjouer la mécanique du symbolique.

Ce premier moment de réflexion sera donc animé par la remise en cause de certains archaïsmes librement déduits d'une réflexion freudienne originellement bien plus nuancée.

Après avoir analysé la manière dont la symbolique phallique est détournée, nous verrons comment la photographie peut affaïsser l'édifice de la famille dressé par l'ordre du symbolique. Nous poursuivrons cette mise à l'épreuve en envisageant l'incidence de ces théories sur l'appréhension d'une sexualité qui s'écarte de la norme hétérosexuelle.

- C achez ce phallus que je ne saurais voir ! -

« La femme est sans l'avoir, l'homme n'est pas sans l'avoir »⁶. Cette proposition tautologique de Lacan fait figure d'évangile de l'ordre sexuel. Cette harmonie préétablie entre l'anatomie masculine et la structure du symbolique serait ainsi un roc autour duquel se déterminerait le destin des hommes et des femmes.

Du surréalisme aux mouvements féministes, les artistes n'ont de cesse de se réapproprier l'emblème du phallus afin de réinvestir la symbolique qui l'accompagne et d'y déjouer les présupposés culturels qu'il induit.

Nous verrons ainsi comment la photographie engage ce renversement du pouvoir mâle et proposent d'autres configurations du symbolique, du pouvoir et du désir.



Sarah Lucas, *Got a Salmon on (prawn)*, 1994, tirage C-type couleur, 55,5 x 55,5 cm.

Dans un contexte contemporain dans laquelle la question de la différence des sexes est particulièrement féconde (d'une part à travers la littérature psychanalytique mais aussi dans plusieurs écrits populaires) et après avoir participé à de nombreux « jeux de genre » avec Duchamp, Man Ray recréé dans la série des *Barbette* une espèce de Minotaure constitué d'une tête de femme et d'un corps masculin. Tout en conservant le style glamour de ses portraits, il livre des images de la femme « phallique », représentation littérale de la femme *ayant* le phallus et *étant* le phallus. Cet emblème est ici fétichisée et placée dans le domaine d'une fantasmagorie masculine. Il pourrait même s'agir de la mise en image du complexe de castration, aussi bien de la femme qui assouvit son envie de pénis, que de

⁶ Cf. : Jacques Lacan, « L'étourdit », in *Scilicet*, n°4, Paris, Seuil, 1973, p. 5-52.



Man Ray, *Barbette*, daté des années 20, tirage argentique, 10,5 x 7,5 cm.

l'homme qui voit dans cette féminisation du corps mâle, la possible perte symbolique du phallus.

Man ray semble donc nous montrer que les deux sexes se déterminent dans un refus fondamental de la féminité : d'abord par un refus de la castration de la femme, puis pour les hommes sous la forme du complexe de castration.

On retrouve chez Catherine Opie cette même volonté de questionner la différence des sexes en érigeant par la photographie l'emblème de la *femme phallique*.

Mais cette figure ne vient plus conforter l'ordre symbolique. La volonté de l'artiste est au contraire de

dynamiser la logique psychanalytique pour en faire resurgir tous les fondements culturels.

Being and having est une série de portraits serrés dans lesquels des femmes posent devant un fond jaune, bardées de moustaches et de barbes factices. L'ambiguïté du sexe est ici accentuée par la technique photographique déployée. Le cadre est serré pour ne laisser visible que le visage et la légère contre-plongée confère au modèle une prestance et une gravité typiquement masculine. Au premier regard, nous sommes donc devant des hommes. Mais l'utilisation de la chambre grand format et la finesse des détails qu'elle apporte nous permet de détecter aisément la supercherie : la trame de la moustache et les points de colle sont visibles. Il s'agit en réalité d'amies *butch* et lesbiennes, qui jouent des personnages masculins dont le nom est indiqué sur une plaque métallique posée sur le cadre de la photographie.

Ce qui nous intéresse ici tout particulièrement est le titre de la série qui constitue un véritable pied de nez à la théorie de Lacan de la différenciation sexuelle symbolique, dans laquelle la femme est présumée « être » le phallus⁷ en représentant le désir de l'homme, alors que l'homme « a » le phallus. En occupant de cette manière le territoire mâle, les femmes que nous montre Catherine Opie « ont » le phallus (comme nous l'avons vu dans la

⁷ De plus le clitoris serait une version de l'organe masculin. Le passage d'une sexualité clitoridienne à une sexualité vaginale permettrait à la femme de s'accomplir pleinement. Freud explique le renoncement à cet organe au profit de l'organe opposé par une sorte d'hystérie féminine généralisée.

première partie, elles se réapproprient le pouvoir mâle⁸); mais représente aussi le désir d'une autre femme. Elles « sont » donc aussi le phallus.

Opie examine les sexes dans le contexte de la sexualité, à travers le désir lesbien. Elle critique la logique qui voudrait que « être et avoir » soient mutuellement exclusifs, clairement départagés dans la dualité homme/femme du désir hétérosexuel. Elle propose une conception du corps comme site d'intervention personnel, où la culture dépasse la nature, où la biologie ne serait plus un destin, mais seulement un matériau avec lequel on ferait ce que l'on désire. Elle stigmatise ainsi cette tendance de la psychanalyse de partir de la distinction anatomique entre les sexes et pour en tirer les conséquences psychiques.



Catherine Opie, *Chief et Injin*, 1991 (extrait de la série "Being and Having"), tirages chromogéniques, 17 x 22 inches.

L'utilisation du médium photographique est ici très particulière. La photographie s'insinue dans le discours de la différence des sexes en calquant son dispositif sur les schémas de la pensée théorique. C'est-à-dire en reproduisant la même vision simpliste : le discours part de la représentation photographique, d'une distinction visuelle, pour ancrer les deux sexes dans le domaine du symbolique et y retourner les rôles pré-établis.

Elle s'inscrit dans une démarche féministe qui à l'instar de Judith Butler⁹ rappelle que la psychanalyse n'est pas une science exacte et dénonce l'inacceptable phallocratie de certaines spéculations de Freud. La plus « dangereuse » étant pour elle, celle du complexe de la castration, tel que Freud l'exprime. Celle qui place la femme en tant que personne non pas munie de quelque chose (un vagin), mais privée de quelque chose (un pénis).

⁸ Cf. : Sarah Murray, *op. cit.*, p. 344.

⁹ Cf. : Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of identity*, New York, Routledge, 1990.

Chez Pierre Molinier, la reconfiguration des « objets » de la symbolique des sexes est également au cœur de sa pratique photographique.

Le sujet masculin travesti s'acharne à mimer le féminin, retouchant, recollant, photomontant sa propre image, multipliée à l'infini, pour qu'enfin l'insupportable corps réel coïncide avec le corps désiré et désirable. *Comme je voudrais être* (1969) présente trois personnages de sexe indéfini, liés les uns aux autres comme s'ils étaient siamois, et parés de sous-vêtements féminins. Cette mise en scène évoque la représentation mythologique des *Trois Grâces*, symbole de perfection esthétique. Le titre prend alors toute sa dimension et révèle cet idéal de Molinier. Il dépasse ainsi la simple déconstruction du genre. De par ce désir réel d'appartenir à l'autre sexe, il remet radicalement en cause la rationalité virile, les cloisonnements naturalistes et l'ordre symbolique



Pierre Molinier, *Comme je voudrais être*, 1969, photo-collage.

des sexes. Il partage avec Opie ce rejet exacerbé de ce que représente son propre sexe. Car il y a dans ces autoportraits deux procédures de transformation : un « devenir femme » à travers l'élimination du pénis, l'ajout de poitrine et l'emploi de lingerie féminines ; mais aussi une ironisation de la masculinité à travers la prolifération d'objets phalliques et d'une emphase fétichiste et archétypale du désir masculin pour les jambes et les talons hauts. Et l'ironie se prolonge à travers ces castrations symboliques (et photographiques) qui annoncent le féminin, et l'assertion d'une présence masculine réifiée dans des répliques phalliques artificielles. Il se montre « sous la forme d'un Shaman amputé (par la retouche) de ses parties génitales » qu'il aurait remplacées « par un godemiché, une prothèse qui devient jouet et permet d'ironiser la sexualité masculine dominante »¹⁰.

Molinier dérange ainsi les codes de la féminité et de la masculinité qui voudraient lier l'apparence du corps au « devenir » homme ou femme. Il ébranle de cette façon l'énoncé freudien qui reprend le mot fameux de Napoléon : « L'anatomie, c'est le destin ».

On peut par ailleurs noter à travers l'évolution de la représentation de cette anatomie, l'avènement dans les années 1970 d'une désacralisation du sexe. Le sexe anatomique cesse d'être repoussant. Pour reprendre les termes de Freud, il n'a plus rien de « médusant ».

¹⁰ Peter Gorsen, *Hans Bellmer - Pierre Molinier : An Archeology of Eroticism Against Technological Paranoia*, Vienne, Ritter Klagenfurt, 1993, p. 256.

Ainsi l'œuvre de Sarah Lucas est saturée de sexes masculins et d'emblèmes phalliques. *Soup* (1989) représente par exemple une multitude de pénis baignant dans une mixture culinaire. La référence au symbolisme freudien passe ici par une caricature grotesque des procédés mis en œuvre par le surréalisme.

Comme le suggère Matthew Collings¹¹ on peut y voir une version moderne du cliché surréaliste de la mer d'yeux.

À l'instar de Pierre Molinier, désacraliser le phallus permet de ridiculiser la sexualité masculine. Le phallus est métaphorisé par l'utilisation des clichés phalliques comme la banane, le concombre, la cannette de bière, tandis que le sexe féminin redevient une simple



Sarah Lucas, *Soup*, 1989, tirage C-Type et collage, 53 x 122 cm.

protubérance de chair animale (cf. : *Chicken Knickers*, 1997). Il y a ainsi chez Lucas la volonté de réduire le sexe à la chose elle-même et de s'abstraire des projections culturelles qui définissent l'homme et la femme.

Du ridicule de l'homme, il en est également question dans la série *Head Shots* (1995) de Aura rosenberg. Cette proposition « radicale par la réduction qu'elle opère sur la sexualité masculine »¹² suit le protocole suivant : des visages d'hommes sont photographiés par leur partenaire au moment de l'orgasme.

En réduisant l'acte sexuel au seul moment de la jouissance, Rosenberg réalise une réduction du masculin, « une désescalade du statut de l'homme jusqu'au rang de l'objet (sinon de l'objet mécanique : tu me branles, j'éjacule) »¹³. Et cette réification se renforce par la rigueur formelle et le dispositif sériel mis en place. L'artiste collectionne véritablement les orgasmes masculins (cette série se compose de 60 photographies) comme les Becher collectionnent les friches industrielles.

¹¹ Matthew Collings, *Sarah Lucas*, Londres, Tate Publishing, 2002, p. 26.

¹² Paul Ardenne, *Figures de la sexualité dans l'art des années quatre-vingt-dix*, conférence donnée le 7 mars 1997 à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris dans le cadre du séminaire « Rapports sociaux de sexe dans le champ culturel », organisée par l'Université de Versailles - Saint-Quentin-en-Yvelines et le Centre d'Histoire culturelle des Sociétés contemporaines.

¹³ *Ibidem*.



La domination sexuelle passe résolument du côté féminin. La femme détentrice du pouvoir se fait castratrice. D'abord parce qu'elle est à l'origine de cette perte totale de contrôle de soi finalement proche de l'agonie et de la mort, mais aussi parce que l'utilisation de la photographie livre l'homme à posteriori au sourire du spectateur. Ainsi, la femme se réapproprie la symbolique de l'acte photographique pour établir une sorte *shoot* féminin faisant dégringoler l'homme de son piédestal. On pourrait d'ailleurs rapprocher cette série de la scène culte du film *Parfait amour !* (1996) de Catherine Breillat dans laquelle la femme éclate de rire lors du coït, ce qui provoque les coups de couteau rageurs de l'homme blessé dans sa virilité.

Ces artistes n'ont donc cessé de mettre à mal cet ordre sexuel qui veut à toute force comme un âne aveuglé autour d'un piquet¹⁴, tourner autour de ce pivot qu'est le phallus, qui deviendra avec Lacan l'emblème de la loi du père du complexe d'Œdipe¹⁵.

Ces propositions montrent en fait visuellement que personne n'a le phallus, que son pouvoir est une construction, et que l'on peut s'en construire un pour soi-même.

Elles font resurgir les préjugés culturels induits par ces théories librement interprétées. Car il s'agit bien d'interprétation. Freud, par exemple, abandonne l'idée même de trouver l'essence de la femme. Il tente non pas de « décrire ce qu'est la femme – ce serait [...] une tâche difficilement réalisable –, mais d'examiner comment elle le devient »¹⁶ : « Vous êtes maintenant préparés à admettre que la psychologie ne résoudra pas non plus l'énigme de la féminité »¹⁷. Et lorsqu'il tente de dégager des constantes sur les sexes, il admet qu'il « faut prendre garde de ne pas sous-estimer l'influence des organisations sociales [...] »¹⁸ ; « nous ne revendiquons pas plus qu'une valeur de vérité

¹⁴ Expression de Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 297.

¹⁵ Lire à ce sujet : Jacques Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu : Essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, Paris, Navarin Editeur, Bibliothèque des Analytica, Coll. Le Champ Freudien, 1984.

¹⁶ Sigmund Freud, « XXXIII^{ème} conférence : La féminité », in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 1989, p. 156.

¹⁷ *Ibidem*, p. 155.

¹⁸ *Ibidem*, p. 155.

moyenne pour ces affirmations ; de plus, il n'est pas toujours facile de distinguer ce qui est à mettre sur le compte de l'influence de la fonction sexuelle d'une part, du dressage social, de l'autre. »¹⁹.

Cet éminent penseur du XX^{ème} siècle nous montre donc seulement comment nous nous « bricolons » une idée de ce que nous sommes comme homme et comme femme. Il repère des constantes dans cette construction et résume la question des sexes à celle d' « avoir ou pas un pénis ».



Sarah Lucas, *Chicken Knickers*, 1997, tirage R-Type, 42,5 x 35,5 cm et *Tomfoolery*, 1999, tirage R-type 60 x 80 cm.

¹⁹ *Ibidem*, p. 177.

- Oh famille, oh désespoir ! -

Résumons les éléments de la théorie psychanalytique qui viennent d'être appréhender : l'homme a un pénis alors que la femme avait un pénis qu'elle a perdu dans un mouvement hystérique lors du passage d'une sexualité clitoridienne à une sexualité vaginale, qui caractérise la « femme mûre sexuellement ». C'est la différence entre les sexes, d'où la différence des sexes. La lecture de Freud que réalise Lacan intègre ensuite la structure de la famille au cœur même du processus de différenciation sexuelle.

Apparaît alors le « complexe d'Œdipe » : l'enfant sera le substitut du pénis ; alors bien sûr, maintenant qu'elle l'a récupéré, ce pénis, elle y tient. Pour qu'elle soit une vraie femme (donc castrée), il va falloir que le père, séparant l'enfant de la mère, se fasse l'agent de la « castration symbolique », et instaure ainsi, dans toute sa plénitude, la femme.

L'enfant, phallus symbolique, intervient donc comme l'opérateur même de la différence des sexes. C'est-à-dire qu'il sera le signifiant efficace permettant et de produire une femme, et de prouver la loi du père, ce qui reviendra à produire un homme.



Gilliam Wearing, *Self portrait as my father Brian Wearing*, 2003, épreuve noir et blanc, 64 5/8 x 51 3/8 inches



Janine Antoni, *Mom and Dad*, 1993, 3 tirages chromogéniques, 61 x 50,8 cm chacun.

Le tryptique *Mom and Dad* (1993) de Janine Antoni brouille les cartes de cette donne psychanalytique. En reprenant l'esthétique de la photographie de famille, elle photographie ses parents, qui apparaissent chacun en eux-mêmes puis grimés en l'autre. L'artiste interroge le sexe à son origine. Les parents sont les premières personnes avec qui se font les expériences du genre et de la sexualité. Le questionnement porte sur la façon dont on devient femme à travers les processus d'identification au père et à la mère. Dans une interview²⁰, Antoni indique qu'il était important de réaliser elle-même le maquillage, parce que dit-elle, « c'est eux qui m'ont fait et cela me donnait une chance de retourner la situation et de les refaire moi-même »²¹. Bien sûr elle échoue et ne peut proposer qu'une caricature de ses parents qui ne fait que renforcer l'inamovibilité des rôles au sein de la famille.



Janine Antoni, *Momme*, 1995, C - print.

Momme (1995) apparaît comme une prolongation de ces réflexions. Nous sommes au premier regard devant un portrait de la mère de l'artiste assise sur un sofa. Après une lecture attentive de l'image, nous voyons que la femme semble enceinte et qu'un troisième pied dépasse de sa robe. Il s'agit bien de l'artiste dans les jupons de sa mère. Par l'accomplissement de ce fantasme régressif, Antoni nous renvoie à la phase de l'attachement pré-oedipien (tendre attachement à la mère) qui pour Lacan est décisive pour l'avenir de la femme. Car c'est en elle que se prépare l'acquisition des qualités,

avec lesquels elle satisfera plus tard à son rôle dans la fonction sexuelle et accomplira ses inestimables réalisations sociales. C'est aussi dans cette identification qu'elle gagne pour l'homme l'attraction qui fait s'enflammer en état amoureux l'attachement oedipien de ce dernier à sa mère.

La démarche d'Antoni est paradoxale. Elle oscille constamment entre satire et célébration de la sphère familiale. En même temps qu'elle questionne la naturalité et

²⁰ Propos recueillis par Gail Levin lors de l'exposition *The Hugo Boss Prize: 1996*, octobre 1996. (<http://www.thirteen.org>)

²¹ *Ibidem*.

l'évidence de la division des rôles parentaux et l'imprégnation de cette construction de la différence des sexes par la culture, elle célèbre l'idéal d'un amour fusionnel et semble se complaire dans le confort de cette symbolique.

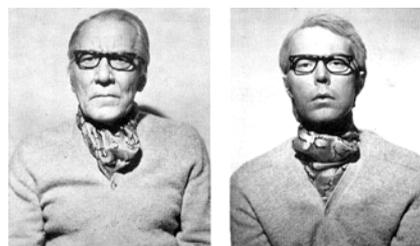
À cela s'ajoute une réflexion sur l'engendrement et la transmission biologique des sexes : « je suis le composite biologique de ces deux êtres »²². Antoni rejoint la démarche d'Orlan lorsqu'elle réalise en 1989, une parodie de « l'Origine du monde », équivalent masculin du célèbre tableau de Courbet. Au-delà de l'allusion quelque peu simpliste au cliché de l'homme guerrier, l'artiste s'attaque au symbole de la femme mère ; de la femme comme unique reproductrice. Orlan ne vise pas l'œuvre elle-même mais cette interprétation puritaine qui voit dans ce tableau non pas l'immonde objet du désir et de la perversion, mais la sainte et pure allégorie de la naissance.

Ces deux artistes stigmatisent ici l'opposition fondamentale entre l'homme et la femme : l'une enfante, l'autre pas. Ce n'est pas cette proposition empirique et indépassable qui est remise en cause, mais le fait que l'identité sexuée des femmes soit nécessairement, structurellement liée à la maternité, à la « vocation maternelle » des femmes.

Elles montrent qu'il ne s'agit là que d'une construction, c'est-à-dire que cette vocation ne doit pas être pensée comme intrinsèque aux êtres féminins. La maternité ne peut pas articuler structurellement cette pièce de l'ordre sexuel qu'est la femme.

Ces combinaisons symboliques au sein de la famille sont peut-être encore plus judicieuses lorsque l'artiste s'immisce dans la représentation du père et de la mère.

Dans *Album* (2003), Gilliam Wearing présente une série d'autoportraits qui reconstituent les vieilles photographies de son album de famille. En utilisant des masques et des corps en silicone, des vêtements et des perruques, elle reprend l'apparence de plusieurs membres de sa famille, allant d'un sexe et d'une génération à l'autre. On retrouve ainsi la mère de l'artiste à l'âge de 21 ans et son père en jeune



Michel Journiac, *Hommage à Freud*, constat critique d'une mythologie travestie, 1972.

²² Janine Antoni, propos recueillis par Gail Levin lors de l'exposition *Uptown and down* au Guggenheims de New York, interview disponible en format world wide web à l'adresse : <http://www.thirteen.org/cityarts3/show10/uncutp.html>

adulte endimanché.

Le même processus est mis en place par Michel Journiac dans *Hommage à Freud* (1972) même si la perfection mimétique laisse place à une caricature empreinte d'un humour et d'une ironie grand-guignolesque. La référence à Freud est aussi plus explicite. Dans *L'inceste* (1975), il poursuit sa démarche en s'immisçant au sein de la sexualité du couple parental.

Ces travaux reconfigurent les mécanismes d'identification au sein de la sphère familiale. Si l'enfant, « phallus » et « artiste », se présente ici comme étalon de la différence des sexes, il est pour le moins loin d'ordonner le symbolique. Il nous indique plutôt que l'ensemble de ces conceptions n'est pas basé sur une dichotomie franche et binaire du maternel/paternel, masculin/féminin, mâle/femelle.

L'ensemble de ces propositions artistiques rejoignent la principale critique que Foucault fait à la psychanalyse, à savoir qu'elle réintroduit la structure familiale au cœur même de la sexualité. Lorsqu'il introduit le dispositif de sexualité, il indique qu'il apparaît au XVIII^{ème} siècle en se superposant au dispositif d'alliance déjà établi.



père-amant -- fils-garçon-amant ----- fils-voyeur père-amant -- fils-fille-amante --- fils-voyeur mère-amante -- fils garçon amant -- fils-voyeur

Michel Journiac, *L'inceste*, 1975.

Ce dernier concerne directement la structure familiale, c'est-à-dire le système de mariage, de fixation, de parentés, de transmission des noms et des biens : « Mais voilà que la psychanalyse, qui semblait dans ses modalités techniques placer l'aveu de la sexualité hors de la souveraineté familiale, retrouvait au cœur même de cette sexualité, comme principe de sa formation et chiffre de son intelligibilité, la loi de l'alliance, les jeux mêlés de l'épousaille et de la parenté, l'inceste. La garantie que là, au fond de la sexualité de chacun, on allait retrouver le rapport parents-enfants, permettait, au moment où tout semblait

indiquer le processus inverse, de maintenir l'épingleage du dispositif de sexualité sur le système de l'alliance. »²³

Ainsi il soupçonne les théories psychanalytiques de renforcer le dispositif d'alliance dont le temps fort est la reproduction, pour mieux contrôler les sexes et la sexualité : « avec la psychanalyse, c'est la sexualité qui donne corps et vie aux règles de l'alliance en les saturant de désir. »²⁴

On devine ici, qu'introduire au cœur de la différence des sexes la famille et l'engendrement, implique une lecture basée sur l'interdépendance de l'homme et de la femme. En élevant des « faits biologiques » au rang de desideratum culturel, ces théories resserrent la toile de l'union hétérosexuelle sur laquelle paraissent reposer la reproduction, la famille, et en fait, la civilisation elle-même.

²³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 149.

²⁴ *Ibidem*.



- | Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants -

Dans ce chapitre, nous allons appréhender les implications qu'entraîne l'ensemble de ces théories quant à l'interprétation d'une sexualité alternative, en dehors des schémas hétérosexuels. Car c'est un fait que ces normes d'existence frappent d'anormalité, voire de pathologie, les conduites, notamment sexuelles et érotiques, qui s'essaient à inventer d'autres modalités de l'être et de la sexualité²⁵.

Pour certains psychanalystes comme Sylviane Agacinsky « l'intérêt exclusif pour le même sexe est accidentel, c'est une sorte d'exception – même nombreuse – qui confirme la règle »²⁶. Car

l'homosexualité apporte un paradoxe dans le raisonnement qui régit l'ordre sexuel : « comment penser la différence des sexes lorsqu'ils cessent de dépendre l'un de l'autre, lorsqu'ils se séparent et que, au lieu du désir de l'autre sexe, on rencontre le désir du même, qu'on appelle aujourd'hui *homosexualité* ? »²⁷

Cette vision finalement très chrétienne de la différence des sexes et de leur interdépendance, est largement contestée par certains artistes qui proposent dans leurs œuvres de nouvelles configurations du désir.

L'œuvre de Matthias Herrmann détourne ainsi dans une ironie bouffonne tous les clichés de l'homosexualité. Et le premier d'entre eux est sans doute la féminisation de l'homme *gay*. Des autoportraits montrent Herrmann affublé maladroitement de vêtements féminins mimant le rôle que la société a créé pour lui. Car il semblerait que le modèle hétérosexuel soit plaqué inlassablement sur l'homosexualité. Herrmann semble répondre de manière sarcastique à un questionnement récurrent et quelque peu dérisoire, à savoir : qui



Matthias Herrmann, *And by the way, yes, I was daddy's little girl, but so what ?*, extrait de la série *Paris TextPieces*, 1998.

²⁵ Sexes anatomiques

²⁶ Sylviane Agacinsky, *Politique des sexes*, Paris, Seuil, 1998, p. 125.

²⁷ *Ibidem*, p. 108.

fait l'homme et qui fait la femme ? Et cette interrogation anime également la pensée psychanalytique. En s'appuyant sur des données pseudo-scientifiques, Freud affirme par exemple au sujet du lesbianisme que « (...) l'évolution de la sexualité féminine se reflète très bien dans les pratiques des homosexuelles qui jouent aussi souvent et aussi clairement ensemble à la mère et l'enfant qu'à l'homme et à la femme. »²⁸



Matthias Herrmann, *Sans Titre*, extraits de la série *Digital Cocks*, 2002 et *Sans titre* (à droite), extrait de la série *Misc*, 1994-2003.

La sexualité envahie également l'œuvre d'Herrmann de par la mise en scène du sexe de l'artiste, sacralisé indéfiniment par des natures mortes ludiques qui connotent une adoration autoérotique sans fin. Ainsi dans la série *Digital Cocks* (2002), le sexe devient objet du quotidien et prend place à côté d'autres objets aussi incongrus qu'une montre, qu'une bougie ou qu'une boule à facette. Dans une autre série, le sexe est représenté lors de l'éjaculation dans une esthétique sobre et acidulée ; puis le sperme devient objet de décoration et agrmente arbustes nains et autres lampes de bureau.

Par cette adulation de soi et cette adoration de son propre sexe et de sa propre jouissance, Herrmann reproduit jusqu'à l'absurde cette idée qui voudrait que l'homosexualité soit caractérisée par l'« amour du même », donc par le refus de l'autre, et finalement par un certain narcissisme sexuel. Le sujet homosexuel partirait ainsi « à la recherche d'une connaissance de soi à travers un même-autre, un autre-même qui lui dirait quelque chose de sa vérité, le nourrissant, le portant, lui permettant



Matthias Herrmann, *Help Wanted*, extrait de la série *Paris TextPieces*, 1998.

²⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 174-175.

peut-être, à terme, d'aborder ce « continent noir » qu'est toujours l'autre : l'autre sexe... »²⁹.

Pour Lacan, cette inguérissable position dans la sexualité doit, à défaut d'être redressée, se trouver taxée non tant de perversion que d'inachèvement. Un inachèvement pensé comme incapacité à assumer l'« identité sexuelle », parfaitement enclose sur elle-même. Ce qui suppose aussi d'envisager l'hétérosexualité comme un achèvement :

« C'est en tant que la fonction de l'homme et de la femme est symbolisée, c'est en tant qu'elle est littéralement arrachée au domaine de l'imaginaire, pour être située dans le domaine symbolique, que se réalise toute position sexuelle normale, achevée. C'est à la symbolisation qu'est soumise, comme une exigence essentielle, la réalisation génitale – que l'homme se virilise, que la femme accepte, véritablement, sa fonction féminine. »³⁰

Nous l'avons vu précédemment avec Catherine Opie, la revendication d'un désir non seulement féminin mais aussi lesbien permet le réarrangement d'une symbolique tournée exclusivement vers l'hétérosexualité.



Tee Corinne, *The Poetry of Sex*, 1992, tirage argentique d'après un négatif solarisé.

Le livre de Tee Corinne *Yantras of Womanlove* (1982) fait figure de pionnier dans la représentation photographique de l'érotisme lesbien. Une large censure a accueilli la sortie de ce livre, de la part des éditeurs mais aussi des galeristes qui refusaient d'exposer ce travail. Ce que montre Corinne est à mille lieues des clichés de la sexualité lesbienne. Des femmes grasses, de couleur, handicapées sont présentées pour être regardées avec désir. Consciente de la portée politique de son œuvre, elle effectue ses tirages à partir de négatifs solarisés afin de préserver l'anonymat des modèles. Les images sont donc au premier regard très esthétisantes mais révèlent en

prêtant plus d'attention, une représentation très explicite de l'acte sexuel.

L'œuvre de Tee Corinne est à la fois plastique et documentaire, voire pédagogique lorsque l'on connaît l'image de l'homosexualité féminine fantasmée par toute la société. Image

²⁹ Saverio Tomasella, *L'homo-hérotisme ou quête affective du même*, Toulouse, Le Coq-Héron, Érès, 2001. (texte disponible sur le site internet de l'Association Européenne des Jeunes Chercheurs en Psychopathologie et Psychanalyse : <http://aejcpp.free.fr>)

largement véhiculée par la vogue du porno chic qui a contaminé aussi bien la publicité que la mode.

Dans ce type de représentation, les relations lesbiennes correspondent en tous points aux fantasmes hétérosexuels masculins. La femme y est hyper-féminine, provocatrice, constamment dans l'invite. Le couple lesbien est un couple ouvert aux hommes.

Contrairement à l'imagerie *gay*, les stéréotypes ne servent pas à stigmatiser mais plutôt à recréer une identité lesbienne fantasmée et fétichisée par un regard hétérosexuel. L'orientation sexuelle lesbienne est ainsi assimilée à une perversion, une simple déviance hétérosexuelle qui renforce cette idée d'hétérosexualité comme achèvement, comme état naturel de l'architecture de deux sexes opposés incommensurables.



Campagne de publicité Dior, 2003.



Tee Corinne, *self-portrait*, photographie couleur, 1975.

Toutes ces choses dites parfois moins brutalement, mais néanmoins en filigrane sous bien des prises de position, induisent une conception de la sexualité et de l'amour qui fait de la relation entre un homme et une femme, donc de l'hétérosexualité, l'étalon de la normalité et de la vie heureuse. Et cette pensée mérite qu'on l'inquiète.

Le travail de ces artistes montre que ces idées d'achèvement et de normalité renvoient clairement à la construction, car c'en est une, Lacan n'en fait aucunement mystère, de l'« hétérosexualité ». Une construction qui se devra de remplir certains critères et

satisfaire aux exigences d'un cahier des charges prétendant définir le « normal » du sexe.

Pour Lacan, le choix d'un partenaire amoureux ne s'effectue qu'à partir de l'Œdipe, et uniquement à partir de cela. Ce qui diffère complètement de l'approche freudienne dans laquelle la libido « hésite normalement la vie durant entre l'objet masculin et l'objet

³⁰ Jacques Lacan, *Séminaire, livre III. Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 200.

féminin »³¹. Freud prend d'ailleurs bien soin de préciser que l'hétérosexualité n'a que peu à voir avec un aimantage donné d'emblée dans la différence des sexes : « [...] du point de vue de la psychanalyse l'intérêt exclusif de l'homme pour la femme est aussi un problème qui requiert une explication et non pas quelque chose qui va de soi et qu'il y aurait lieu d'attribuer à une attraction chimique en son fondement ». ³² Et c'est bien cette « explication » qui fait défaut dans la théorie psychanalytique.

Si ces artistes proposent de nouvelles configurations du désir, ils soumettent également une nouvelle configuration symbolique où l'image opère comme un vecteur entre l'imaginaire et le symbolique. La photographie occupe ainsi de façon singulière cet espace de construction identitaire entre soi et l'autre. Ce qui nous laisse entrevoir pour la suite une possible alternative à cet ordre du symbolique qui se détacherait de la famille pour entrer dans quelque chose de l'ordre de la pulsion, de cette excitabilité protéiforme de tout corps voué à en rencontrer d'autres. Sabine Prokhoris, soutient ainsi que la réflexion freudienne « conduit à envisager les fixations amoureuses, qu'elles prennent une tournure hétérosexuelle ou homosexuelle, comme relevant des tournures et des combinaisons afférentes au trouble ouvert par le voisinage des sexes »³³.



Tee Corinne, *Sinister Wisdom Poster*, 1992, tirage argentique d'après un négatif solarisé.

³¹ Sigmund Freud, « Sur la psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine », in *Névrose, psychose, perversion*, Paris, PUF, 1974, p. 256.

³² Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1993, p. 51.

³³ Prokhoris Sabine, *op. cit.*, p. 293.

Il y a en filigrane derrière ces actions la lutte idéologique et contestataire d'une minorité sexuelle, que ce soit une lutte pour l'égalité des sexes ou pour la reconnaissance homosexuelle. Car, comme l'indique Sabine Prokhoris, il existe « une funeste conjonction [...] entre certains aspects de la théorie psychanalytique, porteurs d'une vision bien arrêtée de l'ordre humain, et la façon dont les normes d'existence, intriquées aux normes sociales, trace une ligne de partage entre les bonnes et les mauvaises façons de se définir et de s'identifier comme homme ou femme »³⁴.

Le mode de la parodie est largement utilisé par ces artistes. De Michel Journiac à Matthias Herrmann, il y a toujours cette volonté de désacraliser le sexe et de remettre en cause cette vision qui voudrait faire de la sexualité le « sismographe de la subjectivité »³⁵.

De la même façon que pour les « artistes du genre », la parodie tourne en dérision le phallogentrisme de ces assignations péremptoires et utilise de manière récurrente un raisonnement par l'absurde pour affranchir de ses fondements culturels cet ordre du symbolique ; et en définitive pour en reconstruire un autre au moyen de la photographie. Ainsi ce médium permet de déconstruire la différence des sexes en la reconstruisant. C'est-à-dire que le modèle des sexes qui est construit culturellement se reconstruit autrement par la fabrication d'une image : un simulacre. Beaucoup de ces artistes copient ainsi au moyen de la photographie des copies de personnages stéréotypés, aboutissant à la création d'« enveloppes vides »³⁶, ce que, selon Deleuze, Platon aurait appelées fausse copie, dans lequel ne s'incarne plus l'idée fondant cette représentation³⁷. En constituant un leurre qui séduit et induit en erreur, le simulacre ne fait que mettre à jour l'artificialité de ce qu'il figure. L'image, en ne conservant que le contenant de la représentation, fait imploser son contenu.

³⁴ Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 52.

³⁵ Expression de Michel Foucault, cf. : Michel Foucault, *Dits et écrits*, 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 172.

³⁶ Selon l'expression de Rosalind Krauss, « notes sur la photographie et le simulacre », in *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990, p.208 et suivantes.

³⁷ Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Paris, Édition de Minuit, 1969, p. 292 et suivantes.